
일반논문

www.kci.go.kr

1930년대 후반 식민지 조선에 끼친 프랑스영화의 영향*

김 승 구**

[국문초록]

이 글은 1930년대 후반 식민지 조선에서 프랑스영화의 수용 양상을 검토하고 있다. 식민지 조선에서 외국영화의 수용이 근대문화 형성 과정에서 중요한 역할을 하였다는 사실은 주지의 사실이다. 최근 할리우드영화 중심의 수용 양상에 대한 제반 연구들은 이와 같은 문제의식에 기반을 둔 것이라고 할 수 있다. 이 글에서는 외국영화 관련 기존 연구에서 거의 다루이지 못한 프랑스영화를 그 논의 대상으로 하였다. 1930년대에 프랑스영화 중 일부 영화들은 대중적인 호응을 얻었으나 대체로 프랑스영화는 지식인들을 주요 관객으로 한 지식인 영화라는 성격이 강했다. 특히 이 중에서도 문인들은 근대 이후 문화예술에 대한 영감의 원천이었던 프랑스에서 생산된 영화들에도 깊은 관심을 표명하고 있었고 특정한 방식으로 이들에 영향을 받고 있었다.

본론에서는 프랑스영화가 수용되는 과정에 개입되는 조건을 검토하

* 2013년도 세종대학교 교내연구비 지원에 의한 결과물임.

** 세종대학교 국어국문학과 교수

주제어: 프랑스영화, 식민지 조선, 1930년대 후반, 문인, 외국영화
French film, colonial Joseon, late 1930s, literary person, foreign film

고, 실제로 당시에 어떤 프랑스영화들이 개봉되어 관객에게 제공되었는가를 당대의 문헌자료를 바탕으로 조사하였다. 또 이런 영화들이 관객들 특히 그중에서도 문인들에게 어떻게 받아들여지고 자신들의 창작 활동에 연계되고 있는가를 살펴보았다.

논의에 참고할 수 있는 기초적인 자료가 상당히 부족하고, 기존 논의가 전무하다시피 한 상태이다. 이런 한계로 인해 이 글이 기초적인 자료 정리 이상의 정밀한 논의 구도를 제시하지 못한 것은 약점이다. 그러나 차후 관련 논의의 출발점이 될 수 있다는 점을 이 글의 의의로 삼고자 한다.

1. 서론

최근의 연구 결과를 바탕으로 우리는 식민지 조선의 영화계에서 가장 많이 수용된 외국영화가 할리우드영화였다는 사실을 상식으로 갖게 되었다. 정확한 통계상 수치를 제시하기는 어렵지만 할리우드영화는 1930년대 중반 이후 외국영화 통제 조치가 시행되기 전까지 식민지 조선 내 영화 상영 총수의 대략 70% 정도를 차지했다. 메이저 스튜디오 체제 하에서 체계적인 제작 시스템과 스타 시스템을 동원하여 매년 수백 편의 영화 작품을 생산해내던 할리우드영화는 지역을 초월하여 가장 각광받는 영화 산업을 구축하고 있었는데, 1920년대부터 할리우드영화는 일본을 비롯한 식민지 조선에도 안정적인 배급망을 구축하고 고정적인 관객층을 형성하고 있었다.

이런 상황은 식민지 조선에도 영향을 미쳐 할리우드영화는 식민지 조선에서 영화의 대명사로 통했다. 비록 할리우드에는 미치지 못하지만 일본, 독일, 프랑스 등에서도 영화 제작에 박차를 가하고 있었으나 자국 영화 시장의 상당 부분을 할리우드영화에 내줄 수밖에 없었다. 세계 각국은 할리우드영화에 맞서 자국 영화 시장을 지키기 위해 외국영화에 대한

각종 규제 장치를 가동하고 자국 영화에 혜택을 부여하는 등의 노력을 기울였으나 할리우드영화는 맞서기 곤란한 상태였다.

1930년대 독일과 일본은 할리우드영화에 맞선 가장 강력한 통제 조치를 취함으로써 인위적으로 자국 영화 산업의 진작을 꾀하게 되었다. 비록 이런 조치들이 자국 문화의 보호라는 외피를 쓰고 있긴 했지만 이보다 더욱 중요하게 고려한 점이 자국 영화 산업의 보호 육성과 이를 기반으로 한 이데올로기적 활용이라는 사실은 쉽게 간취할 수 있다.

이처럼 무소불위의 존재로 군림했던 할리우드영화가 식민지 조선에서 실제로 어떻게 수용되었는가에 대해서는 최근 들어 활발하게 논의되고 있다.¹⁾ 이런 논의는 비단 식민지 조선뿐만 아니라 비교적 최근까지 지속되어 온 영화 산업의 할리우드영화의 식민화 현상의 기원과 동시에 영화라는 대중문화산업을 매개로 한 관객문화의 형성 과정을 이해할 수 있게 해준다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있다.

이런 논의들을 통해서 식민지 조선에서 영화가 수용되었던 제 양상에 대해 한층 선명한 이해를 갖게 된 것은 사실이다. 그럼에도 불구하고 영화가 관객의 의식과 무의식, 욕망과 윤리에 미친 주관적 양상에 대한 이해로까지 폭을 넓히지는 못하고 있다. 이는 주관적 의식 세계의 탐색을 가능케 할 자료의 부족에서 오는 문제이기 때문에 쉽게 해결되기는 어려워 보인다.

주관적 양상의 탐색 부족이라는 문제와 더불어 또 한 가지 지적할 수

1) 식민지 조선에서의 할리우드영화 수용과 관련된 최근 연구들은 이전과 비교해 보다 미시적인 접근법을 보여주고 있다. 다음과 같은 글들이 대표적이다. 박선영(2013), 「잡후린(雜候麟)과 애활가(愛活家): 조선극장가의 찰리 채플린 수용과 그 의미: 1920-30년대 경성 조선인 극장을 중심으로」, 『대중서사연구』 30, 대중서사학회, pp. 149-183; 구인모(2013), 「근대기 한국의 대중서사 기호(嗜好)와 향유방식의 한 단면: 영화 <명금(The Broken Coin)>(1915)을 중심으로」, 『정신문화연구』 36(3), 한국학중앙연구원, pp. 449-471; 유선영(2013), 「식민지의 할리우드 멜로드라마, <東道>의 전복적 전유와 징후적 영화경험」, 『미디어, 젠더&문화』 26, 한국여성커뮤니케이션학회, pp. 107-139.

있는 문제는 식민지 조선의 영화사 논의가 할리우드영화에 편중되어 있다는 사실이다. 앞서서도 언급한 것처럼 식민지 조선에서 할리우드영화가 차지한 비중이 상당한 것이긴 했다. 그러나 그 당시 극장에는 조선영화를 포함한 일본영화, 독일영화, 프랑스영화²⁾, 영국영화, 이탈리아영화, 체코영화 등등 다양한 국적의 영화들이 내걸렸다. 이는 당대 관객의 영화 취향이 통념과는 달리 상당히 분화되어 있었다는 사실을 반증하는 것이다. 종족, 계층, 신분, 학력, 성별 등등으로 분화된 관객의 존재를 상정하지 않는 논의는 특정한 시대의 양상을 왜곡할 수도 있다. 특정한 영화들을 소구(訴求)하는 특정한 관객의 존재에 대한 해명은 특정 시대의 분위기를 보다 충실히 조명하는 데 있어 중요한 것이다. 이런 측면에서 할리우드영화에 한정되던 논의가 최근 들어 기타 국적의 영화로까지 확장되려는 경향은 바람직하다고 할 것이다. 지금까지 발표된 이런 논의들을 일별하면 주로 독일영화에 초점이 맞춰져 있다.³⁾ 이는 1920년대 아방가르드예술의 영향 하에 전개된 독일영화의 명성에 대한 고급 관객의 호응과 1930년대 파시즘적 영화 정책의 영향 등을 고려한 것으로 보인다.

그러나 1930년대 식민지 조선에서 할리우드영화, 독일영화와 더불어 일본영화, 프랑스영화는 중요한 소구 대상으로 부상하고 있었다. 특히 1930년대 중반 할리우드영화 수입 통제 정책의 여파로 살아난 일본영화는 진부한 스토리의 칼싸움이 주가 되는 전통 시대극을 넘어서 모던한

2) 이 글에서 언급하는 프랑스영화는 프랑스 감독이 프랑스 제작 시스템 하에서 생산한 영화를 지칭한다. 프랑스 감독이 할리우드나 독일에서 제작한 영화는 엄밀한 의미에서 프랑스영화로 보기 어려우나 이 글에서는 넓은 의미에서 프랑스영화의 범주에 넣고자 한다. 그리고 이후 논의에서 거론되는 영화 명칭의 경우 당대에 통용된 명칭을 존중하여 사용하지만, 당대에 여러 가지 명칭으로 불린 경우 가장 대표성이 있다고 판단되는 명칭이나 현재에 통용되는 명칭을 병용하기로 한다.

3) 김승구(2010), 『식민지 시대 독일영화의 수용 양상 연구-1920년대 영화들을 중심으로-』, 『인문논총』 64, 서울대학교 인문학연구원; 김금동(2011), 『일제강점기 한국에서의 초기 독일영화 수용양상 - 1910년대를 중심으로』, 『독일문학』 117, 한국독어독문학회.

도시의 일상을 다루게 되면서 일본영화에 전통적으로 무관심하던 조선 관객층도 형성되었다. 그리고 할리우드오락영화와 비슷한 길을 가던 독일영화와는 달리 예술적 가능성을 담지하고 있던 프랑스영화도 지식층을 중심으로 관객층을 형성하고 있었다.

이런 사실들을 고려할 때 적어도 1930년대 외국영화 시장의 분화 현상은 뚜렷한 것으로 보이며, 각 영화마다 그 영화들을 선호하는 관객층의 분화도 일정 부분 감지된다. 따라서 이와 같이 일본영화나 프랑스영화 각각을 대상으로 한 논의의 필요성은 절실하다고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 이들 영화와 관련된 기초적인 사실 정리 차원의 논의도 제대로 축적되어 있지 않은 것이 현실이다. 각종 저널에 게재된 기사가 많지 않고 그 내용도 대체로 표피적인 차원에 머무르는 경우가 많다. 그리고 그 당시 상영된 영화들을 현재 구하기 어려운 경우가 많다. 비록 자료상의 난점이 있기는 하나, 이후 논의의 발전을 위해서 기초적인 자료 정리와 분석 차원에서의 논의라도 시작하는 것이 필요해 보인다.

이 글에서 식민지 조선의 프랑스영화 수용 양상에 접근하고자 하는 것은 바로 이런 문제의식에 기반을 두고 있다.⁴⁾ 프랑스영화가 이 땅에 수용된 역사는 대단히 오래되었다. 1900년대 활동사진 시절 대중을 이룬 상영물이 프랑스 단편영화였으니 말이다. 그러나 관객의 일정한 반응과 기대를 동반하며 본격적으로 수용된 것은 1930년대라고 할 수 있다.⁵⁾

4) 식민지 조선에서의 프랑스영화 수용과 관련된 연구로 거의 유일한 연구는 김외곤(2007)『김남천의 프랑스 시적 리얼리즘 영화 수용 연구: 『페페 르 모코』와 『이리』의 관련성을 중심으로』, 『한국문학이론과 비평』 11(3), 한국문학이론과 비평학회의 논의이다. 이 글은 선구적이기는 하나 다소 국부적인 차원의 논의여서 프랑스영화 수용의 전반적인 양상에 대한 검토가 필요한 실정이다.

5) 1930년대 프랑스영화에 대해서 영화비평가 오카다 신키치(岡田眞吉)는 “세계 제일의 이름을 얻게” 되었다고 전제하고 “이런 황금시대의 장래에 가장 큰 기여를 한 사람은 무대에서 온 훌륭한 예술가의 재능과 영화작가로서 세계 일류에 달한 네 명의 영화인의 정진”에 있다고 말한 바 있다. 그가 꼽은 네 사람은 르네 클레르, 쥘리앙 뒤비비에, 자크 페데, 장 르느와르이다(岡田眞吉(1943), 『映畫と國家』, 東

1930년대 후반 절정에 달한 프랑스영화 수용은 해방 후 지속적으로 한국 관객이 프랑스영화를 특정한 인상을 갖고 대하게 하는 계기가 되었다. 그때 이후 프랑스영화는 예술영화의 대명사처럼 인식된 것이다. 이 글은 이와 같은 특정한 인식의 형성 과정을 분석하는 작업의 성격도 가지고 있다.

2. 프랑스영화의 배급과 개봉

식민지 조선에서 외국영화는 주로 전문적인 배급업자 내지 배급사에 의해 수입되었다. 할리우드영화의 경우 할리우드 스튜디오의 이해를 대변하는 배급사와 계약하면서 현지 배급 업무를 담당하는 현지 대리점을 통해 극장에 배급되었다. 메이저영화사 영화의 경우 현지에 설치한 지사를 통하거나 특정한 개인이 설립한 대리점을 통해 자사 영화가 극장에 공급되도록 하였다. 그런데 식민지 조선처럼 메이저 스튜디오의 입장에서 볼 때 상대적으로 비중이 덜한 지역의 경우 지사를 설치하기보다는 대리점과의 계약을 통해서 자사 영화를 공급하는 방식을 취했다. 식민지 조선에 설치된 이들 대리점은 보통 일본에 설치된 지사와의 계약을 통해서 식민지 조선에 영화를 공급하는 경우가 보통이었다.

할리우드영화보다 흥행성이 덜한 것으로 판단된 유럽영화들의 경우 배급 체계가 안정적으로 형성된 경우는 거의 없었고 할리우드영화 배급에 종사하는 이들이 부수적으로 취급하는 경우가 보통이었다. 이들 배급업자들에 의한 유럽영화 수입은 불안정한 것일 뿐만 아니라 공급된 영화들의 질도 결코 보증할 만한 것은 아니었다. 이런 측면에서 볼 때 유럽영화가 식민지 조선에 안정적으로 공급되는 데 있어서 중요한 계기를 마련

한 것은 동화상사(東和商社)의 창립이다. 동화상사는 일본인 가와키타 나가마사(川喜多長政)가 1928년에 설립한 영화배급회사로 일본에서 창업하여 식민지 조선에도 지사를 두고 주로 독일영화와 프랑스영화 등 유럽영화를 전문적으로 배급하였다. 설립자 가와키타 나가마사는 북경대학을 졸업하고 독일에서 유학한 지식인으로서 동서 문화의 교류를 통한 인류애 증진이라는 사명감을 갖고 영화 배급업을 시작했다고 한다. 동화상사는 일본영화사에서도 뚜렷한 족적을 가지고 있는데, 일본영화의 예술성 향상과 영화 문화에의 기여 등 일본영화사에 끼친 영향은 주목할 만한 것이다.⁶⁾ 동화상사가 수입 배급한 영화들은 1930년대 내내 외국영화 베스트 텐의 다수를 점유했고, 영화인들은 이들 외국영화에서 많은 자양분을 흡수했다. 동화상사의 영화들은 가와키타를 비롯해 그와 친분이 있었던 이와사키 아키라(岩崎稔), 하즈미 쓰네퇴(菅見恒夫) 등 유럽 문학과 영화 등에 상당한 식견을 가진 영화평론가들의 판단에 따라 결정되었다. 유럽영화 배급에 있어서 동화상사에는 미치지 못하지만 삼영사(三映社) 역시 중요한 역할을 한 것은 사실이다. 현재로서는 삼영사에 관한 구체적인 정보는 얻을 길이 없다.⁷⁾

그 당시 동에서 서의 방향으로 일본 내 개봉을 마친 유럽영화들이 배편과 열차편으로 경성에 도착함으로써 식민지 조선 내 개봉이 시작되었다. 동화상사 경성 지사는 경성 개봉 계획에 따라 사전에 극장과의 계약을 한다. 그러면 극장들은 개봉 일자를 확정하고 이에 따라 관련 자료를 일간지 기자들에게 배부하는 등 각종 홍보 활동을 하게 된다. 이런 과정은 일반적인 할리우드영화 배급의 그것과 다를 바 없다.

독일 유학 경험이 있던 가와키타는 당연히 여타 유럽영화보다 독일영화에 더 깊은 관심을 가지고 있었다. 그러나 그가 영화 배급업에 뛰어든

6) 가와키타의 생애에 대해서는 佐藤忠男 (2004), 『キネマと砲聲』, 東京: 岩波書店, pp. 21-28 참고.

7) 유럽영화의 식민지 조선 내 배급 과정에 대해서는 김승구(2010), pp. 14-17 참고.

이후 독일영화가 그 특유의 예술성을 상실하고 1930년대 들어 아돌프 히틀러(Adolf Hitler)에 의한 영화 통제로 독일영화가 오락과 이데올로기가 착종된 방식으로 타락하자 점차 프랑스영화에 주목하게 되었다. 이로 인해 일제강점기 프랑스영화가 가와키타 주도의 동화상사 전유물과 같은 양상을 보이게 되었다. 그 자신이 프랑스영화가 담지한 것으로 생각한 영화의 예술성에 대한 굳건한 믿음을 가지고 있었다는 점, 프랑스영화가 할리우드영화에 비해 상대적으로 배급 비용이 저렴했지만 그에 비해 일정한 규모의 관객층이 서서히 형성되면서 배급 수익성이 향상되어갔다 는 점은 1930년대 가와키타가 식민지 조선에 프랑스영화를 안정적으로 공급할 수 있는 조건이었다.

이렇게 배급된 영화들은 1930년대 초반에는 조선극장을 통해 조선 관객에게 선보였다. 그러나 식민지 조선 관객에게 '외화의 전당' 역할을 했던 조선극장이 화재로 인해 소실되고 일본인 거주구역인 남촌에 현대식 영화관을 표방하는 약초영화극장, 명치좌 등이 생기면서 자연스럽게 조선 관객들은 프랑스영화 관람을 위해 남촌 극장들을 찾게 되었다. 프랑스영화의 주 관객층은 전문학교 학생, 교사, 전문직 종사자 등 상당한 지식을 갖춘 젊은 계층이었던 것으로 추정된다.

1930년대 카프계 영화평론가로 왕성한 필력을 자랑한 바 있는 서광제는 1930년대 중반 조선영화의 무국적성, 후진성을 비판하면서 프랑스영화와 독일영화를 거론한 바 있다. “불란서의 영화를 통하여 불란서적 지성의 표현을 우리가 볼 수 있고 독일영화를 통하여 독일의 국민성을 찾아볼 수 있는 거와 마찬가지로 조선영화는 조선의 특성을 보혀주어야 할 것이 아닌가?”⁸⁾ 서광제의 이런 발언을 통해 당대 외국영화에 대한 세간의 인식이 어떠한 것이었나를 알 수 있다. 그는 프랑스영화를 ‘불란서적 지성’의 표현물로 보고 있다. 흔히 말하는 ‘지성’이 아니라 ‘불란서적’이라

8) 徐光霽, 「朝鮮映畫界의 一年 映畫의 리알리즘 下」, 『東亞日報』, 1935.12.24.

는 수사가 붙어 있는 '지성'이지만 프랑스영화에 대한 세간의 인식을 이해하기에는 어렵지 않다. 다만 이러한 인식의 근거나 연원에 대해서 이해할 근거가 이 글에 전혀 주어지지 않아 구체적으로 논급하기는 어렵다. 그러나 이런 표상이 서광제 일개인의 것이 아니라 그간의 비평적 통념을 수용한 것이라는 점은 '우리'라는 표현에서 쉽게 간취할 수 있다. 이런 인식은 식민지 조선에 소개된 프랑스문학에 대한 통상적 인식과도 일치한다는 점에서 프랑스 문학예술의 상징 역할을 하고 있다고 할 수 있다. 천편일률적인 구식 최루성 멜로드라마 일색의 조선영화에 대한 비판의 맥락에서 서광제가 내세운 '지성'의 맥락은 과연 어떤 영화들을 참조한 것일까?

이런 의문은 자연스럽게 식민지 조선의 극장에서 상영된 영화들의 면면에 대한 관심으로 이어진다.⁹⁾ 1910년대 단편영화가 상영물의 중심을 이루던 때를 제외하면 프랑스영화는 1920년대까지는 그렇게 자주 상영되지는 않았다. 1920년대 상영물 중에서 가장 큰 호응을 받은 것은 아벨 강스(Abel Gance) 감독의 「철로의 백장미」(La Roue, 1923)이었다. 이 영화는 전위적인 편집기술을 선보인 프랑스 인상주의영화(Impressionist film)의 대표작이지만 국내에서는 치정 관계를 다룬 멜로드라마적인 내용이 화제를 불러일으켰다. 그러나 아직 영화의 예술성에 대한 인식이 미약했던 시기의 무성영화들은 국적성이나 감독의 예술성 등의 관점에서는 거의 이해되지 않았던 것이 사실이다. 온전한 의미에서의 영화비평도 존재하지 않았던 시기에 상영된 프랑스 무성영화들은 단순한 볼거리 차원 이상이 되기는 어려웠다. 현재의 관점에서 프랑스 국적을 확인할 수 있는 영화로 「철로의 백장미」 외에는 자크 페데(Jacques Feyder) 감독의 「면영」(Das Bildnis, 1923), 「설봉」(Visages d'enfants, 1925), 「칼멘」(Carmen, 1926)

9) 여기에서 언급되는 프랑스영화는 식민지 시대 상영 관련 기사가 게재된 작품들 중에서 프랑스 영화사 서적들에서 대표적인 감독으로 평가되는 이들의 작품을 중심으로 가려 뽑은 것이다.

등이 있다. 『면영』은 1927년에 개봉된 영화¹⁰⁾로 한 무리의 남성이 미지의 여성을 찾아다닌다는 내용의 영화이다. 『칼멘』은 메리메(Prosper Mérimée) 원작을 조르주 비제(Georges Bizet)가 오페라로 작곡해 유명한 작품으로 무성영화 시절부터 반복적으로 영화화된 바 있다. 이 중 프랑스판으로는 자크 페데의 작품이 국내에 소개되었다. 1928년 이경손은 이 작품을 시사한 후 비평문을 발표한 바 있는데, 이 글에서 인상적인 부분은 아래와 같다.

대테가 불란서 사진이라 다소 다른 나라의 것보다는 감각적이리라
 라는 선입도 잊섯지마는 템포의 기묘함에는 참으로 놀래었다. 활극
 과 비극과 러브씬의 템포가 제각기 가장 덕합한 율(律)로 꾸미어져
 있섯다.¹¹⁾

이경손은 『칼멘』의 감상에 있어서 프랑스영화의 감각성을 전제하고 있다. 여기서 그가 말하는 감각성은 그가 기존에 감상한 프랑스영화들에서 얻은 경험을 바탕으로 형성된 선입관념일 것이다. 그 영화들이 무엇인가는 알 수 없으나 아벨 강스의 『철로의 백장미』 류의 화려한 편집기술을 구사하는 인상주의영화일 가능성이 있다. 여하튼 자크 페데의 『칼멘』 감상에 있어서 기존의 '선입'관념을 투사할 정도라면 이미 프랑스영화가 일부 지식층 관객의 의식 속에 일정한 인상을 형성하고 있었다고 할 수 있을 것이다.

이처럼 1920년대 간혹 상영되던 프랑스영화가 본격적으로 소개된 것은 1930년대 들어서이다. 이 시기 영화계에는 토키(talkie) 기술로 알려진 사운드 녹음 기술이 영화 제작에 혁신을 가져왔다. 1920년대 할리우드영

10) 『塙國 뷔이다필림회사의 특작품 『面影』을 高麗映畫製作所에서 수입. 줄 로멘 원작 작 페데 감독 알푸렛드 마두새두 주연, 『朝鮮日報』, 1927.8.17.

11) 李慶孫, 『칼멘의 試寫를 보고』, 『東亞日報』, 1928.3.14.

화에서 시작된 혁신은 프랑스영화계에도 이어져 1930년경 프랑스도 유성영화 제작의 길로 들어섰다. 사운드 기술의 도입기에 있어 가장 주목 받은 프랑스 감독은 르네 클레르(René Clair)였다. 이미 무성영화기에 등장한 그는 「막간」(Entr'acte, 1924), 「파리는 잠들어」(Paris qui dort, 1925), 「이탈리아 맥고모자」(Un chapeau de paille d'Italie, 1928) 등 다양한 표현 기법을 동원한 새로운 영화들로 각광 받는 존재였다. 그런데 그는 사운드 도입기에도 영화 내 사운드를 창의적으로 활용하여¹²⁾ 영화의 표현력을 높임으로써 영화예술가의 반열에 오르게 되었다.

사운드 도입 첫 작품인 「파리의 지붕 밑」(Sous les toits de Paris, 1930)을 비롯하여 「백만장자」(Le Million, 1931), 「자유를 우리에게」(À nous la liberté, 1931), 「파리제」(Quatorze juillet, 1933), 「최후의 억만장자」(Le Dernier Milliardaire, 1934), 「유령 서쪽으로 가다」(The Ghost Goes West, 1935) 등의 작품들이 1930년대 초반 순차적으로 개봉되었다. 「파리제」의 개봉 소식을 알리는 기사에 등장하는 “영화 예술의 신기원을 획(劃)한 명작들이 차례로 경성에서 상연되어 일반 영화 팬들에게 절대의 지지를 바 더왔거니와”¹³⁾ 같은 문구는 1930년대 초반 르네 클레르 영화가 식민지 조선 영화계에서 가졌던 위상을 단적으로 표현해주고 있다.¹⁴⁾ 이 6편의

12) 「파리의 지붕 밑」에서 등장인물들의 술집에서의 말싸움 소리가 술집 댄스음악 때문에 들리지 않는다든지, 등장인물의 대화가 유리문에 막혀서 입의 움직임만 보인 다든지, 싸움 소리가 옆을 지나가는 열차의 기적 소리 때문에 사라지도록 한 기법이 그 대표적인 예이다. 中條省平 (2003), 『フランス映畫史の誘惑』, 東京: 集英社, pp. 83-84.

13) 「劇映畫 르네 클레르의 第四回 作品 巴里祭 全篇 三十一日부터 六日間 中央館」, 『毎日申報』, 1933.5.27.

14) 「파리의 지붕 밑」에 이어 두 번째 유성영화 「백만장자」로 르네 클레르는 프랑스는 물론 독일, 미국, 일본에서 채플린(Charles Chaplin)과 맞먹는 명성을 얻게 되었다. 그가 추구하는 풍자적 코미디는 채플린으로부터 영향을 받은 바가 많다고 고백한 바 있다. 채플린의 1935년 작 「모던 타임스」(Modern Times)가 「자유를 우리에게」의 표절로 물의를 일으켰을 때에 르네 클레르는 「모던 타임스」가 자신의 영화에서 영감을 얻었다는 사실을 오히려 영광이라고 말할 정도로 채플린에 대한 그의 존경

작품 중에서 당시에는 「파리의 지붕 밑」과 「파리제」가 자주 운위되었는데, 이는 이 두 작품이 비교적 정치성이나 풍자성이 덜한 파리 서민 생활의 감정 세계를 서정적으로 다루고 있기 때문이다.¹⁵⁾ 르네 클레르 영화가 이처럼 빠지지 않고 개봉될 수 있었던 것은 우선 프랑스영화계를 비롯해 세계영화계의 동향에 민감했던 가와키타의 혜안 덕이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 르네 클레르 영화의 가치를 비평적으로 보증해준 일본 영화평론가들의 힘이 없었다면 식민지 조선에서 르네 클레르가 그만큼의 명성을 얻지 못했을 것이다. 하즈미 쓰네오 같은 평론가들의 평가로 선정된 『키네마 준뽀(キネマ旬報)』 외국영화 베스트 텐 상위에 르네 클레르의 영화 다수가 포진되어 있었던 것이다.¹⁶⁾

사운드 활용의 천재 르네 클레르가 포문을 연 프랑스 유성영화의 바통을 이은 것은 줄리앙 뒤비비에(Julien Duvivier)였다. 현재로서는 그의 대표작으로 평가되는 「망향, 페페 르 모코」(Pépé le Moko, 1937), 「무도회의 수첩」(Un carnet de bal, 1937) 외에는 비평적으로 인정받는 작품이 별로 없는 감독이지만 1930년대 그의 영화는 르네 클레르 영화 못지않은 관심을 받았던 것으로 보인다. 그는 이미 쥘 르나르(Jules Renard)의 소설을 원작으로 한 무성영화 「홍발」(Poil de carotte, 1925)로 그 존재를 식민지 조선에 알린 바 있다. 가정에서 천대받는 한 소년의 내적 고민을 그린 이 영화는 주인공 아역 배우의 훌륭한 연기로 호평을 받은 바 있고, 영화 개봉 후 원작을 기반으로 극예술연구회에 의해 무대 상연이 이루어지기

심은 대단했다. Olivier Barrot (1985), *René Clair Ou Le Temps Mesuré*, Paris: 5Continents, pp. 36-39 참고.

15) 르네 클레르 영화의 경향에 대해서는 Alan Larson Williams (1992), *Republic of Images: A History of French Filmmaking*, Cambridge: Harvard Univ Press, pp. 169-173 참고.

16) 『키네마 준뽀』 선정 외국영화 베스트 텐에 선정된 르네 클레르 영화는 다음과 같다. 「파리의 지붕 밑」(1931년 1위), 「백만장자」(1931년 4위), 「자유를 우리에게」(1932년 1위), 「파리제」(1933년 2위), 「최후의 억만장자」(1935년 1위), 「유령 서쪽으로 가다」(1936년 2위) 中條省平(2003), pp. 94-96 참고.

도 했다. 무성영화 「홍발」은 유성영화 「홍발」(Poil de carotte, 1932)로 리메이크되어 1934년 개봉되었다. 이 영화의 소개 기사에서는 이 영화가 프랑스 전원의 정취가 잘 드러나 있는 점, 배우의 연기가 훌륭한 점, 심각한 심리 갈등의 묘사 등을 들어 “근래에 보기 드문 조흔 영화”로 평가하고 있다.¹⁷⁾

쥘리앙 뒤비비에 영화들은 여타 프랑스 감독의 영화들과는 달리 큰 부침 없이 1930년대 내내 외국영화 통제 전까지 지속적으로 소개되었다. 유성영화 「홍발」 이후 「상선 테나시틱」(Le Paquebot Tenacity, 1934), 「순백한 처녀지」(Maria Chapdelaine, 1934),¹⁸⁾ 「지평선을 넘어; 뻘데라」(La Bandera, 1935),¹⁹⁾ 「골고다의 언덕」(Golgotha, 1935),²⁰⁾ 「우리 동지; 우리 동료」(La Belle Équipe, 1936),²¹⁾ 「골렘」(Le Golem, 1936), 「쉬바리에의 유행아」(L'Homme du jour, 1937),²²⁾ 「무도회의 수첩」,²³⁾ 「망향; 페페 르 모코」²⁴⁾ 등 특정 시기에 편중되지 않고 고르게 개봉된 양상을 보인다.

1920년대 「면영」, 「설봉」, 「칼멘」, 「테레즈 라퀸」(Thérèse Raquin, 1928) 등 무성영화가 개봉된 바 있는 자크 페데의 영화 역시 1930년대 프랑스영화를 대표하는 것들이라고 할 수 있다. 무성영화에서 유성영화로 넘어가던 시절 할리우드에 스카우트되어 몇 편의 영화를 만든 후 프랑스로 돌아올 때까지²⁵⁾ 그의 영화 인생에 몇 년 간의 공백이 생겼는데

17) 「루나르 原作 紅髮 뒤비비에 監督」, 『東亞日報』, 1934.9.28.

18) 「純白한 處女地」, 『中央』, 1936.4.

19) 「新映畫 뻘데라 監督 뒤비비에 主演 아나 베라 佛 S.N.C 作」, 『每日申報』, 1936.11.5.

20) 「新映畫 골고다의 언덕」, 『每日申報』, 1936.11.14.

21) 「新映畫 紹介 우리들의 동무 佛 아리스 作品」, 『每日申報』, 1937.6.15; 「우리들의 同僚」, 『東亞日報』, 1937.6.17.

22) 「쉬바리에의 流行兒」, 『東亞日報』, 1937.8.19.

23) 「新 映畫 舞蹈會의 手帖」, 『東亞日報』, 1938.11.1.

24) 「히트된 望郷 興行에 1만원」, 『朝鮮日報』, 1939.4.5.

이로 인해 프랑스에서의 유성영화 작업은 다른 감독들에 비해 다소 늦어져 1930년대 중반부터 후반에 걸쳐 소개되었다. 「외인부대」(Le Grand Jeu, 1934),²⁶⁾ 「미모사관」(Pension Mimosas, 1935),²⁷⁾ 「여인도」(La Kermesse héroïque, 1935), 「갑옷 없는 기사」(Knight Without Armour, 1937),²⁸⁾ 「유랑하는 무리들」(Les Gens du voyage, 1938) 등이 개봉되었다.

르네 클레르, 질리앙 뒤비비에, 자크 페데 외에는 장 브느와 레비(Jean Benoît-Lévy)의 「구원의 모성」(La maternelle, 1933), 마르크 알레그레(Marc Allégret)의 「처녀호」(Lac aux dames, 1934), 피에르 슈날(Pierre Chenal)의 「죄와 벌」(Crime et châtiment, 1935), 장 르느와르(Jean Renoir)의 「밤주막」(Les Bas-fonds, 1936), 마르셀 카르네(Marcel Carné)의 「제니의 집」(Jenny, 1936), 사샤 기트리(Sacha Guitry)의 「인생은 즐겁다: 트럼프담」(Le Roman d'un tricheur, 1936), 레오니드 모기(Léonide Moguy)의 「창살 없는 감옥」(Prison sans barreaux, 1938) 등이 개봉된 것으로 파악된다.

이외 구체적인 정보를 확인할 수는 없으나 정황상 프랑스영화가 확실한 작품으로 「금남의 가」, 「가행복」 등이 있고, 제목만으로는 프랑스영화 여부를 확인할 수 없는 작품들이 몇 편 있다.

1930년대 프랑스영화사에서 중요한 비중으로 다뤄지고 있는 인민전선(Front populaire)과 감독 장 르느와르나 시적 리얼리즘(Réalisme poétique)의 대표자 마르셀 카르네의 영화가 극히 일부만 개봉된 것은 특이하다.

25) 자크 페데는 일련의 무성영화들에 주목한 M.G.M의 어빙 탈버그(Irving Thalberg)의 초빙을 받아 할리우드로 이주한 후 그레타 가르보(Greta Garbo) 주연의 「키스」(The Kiss, 1929) 등 몇 편의 영화를 제작한 바 있다. 할리우드 제작 시스템과의 불화를 느낀 그는 1933년 프랑스에 귀국한 후 자신의 첫 프랑스 유성영화 「외인부대」를 감독하게 되었다. Charles Ford (1973), *Jacques Feyder*, Paris: Seghers, pp. 45-52 참고.

26) 「映畫 紹介欄 外人部隊 三映社 提供」, 『毎日申報』, 1936.4.15.

27) 「佛國 映畫界의 3名物. 眞摯한 드라마틱스트 미모자館 監督 페데군」, 『朝鮮日報』, 1936.2.29; 「今春 問題映畫: 佛蘭西 토비스映畫 미모자館: 映畫 解説」, 『朝光』, 1936.3.

28) 延傳 鄭和民, 「작크 페데의 갑옷 없는 騎士」, 『毎日申報』, 1938.3.20.

장 르느와르의 영화들은 「밤주막」 이후의 대표작으로 평가받는 「위대한 환상」(La Grande Illusion, 1937), 「게임의 법칙」(La Règle du jeu, 1939)이 정치적 성향상의 문제 때문에, 그리고 마르셀 카르네의 영화들은 그의 대표작이 외국영화 통제가 심해지던 1930년대 후반에 주로 발표되어 국내 개봉의 기회를 잡기 어려웠다는 사정 때문에 국내에 쉽게 소개되지 못한 것으로 보인다. 또 마르세이유(Marseille) 3부작의 작가 마르셀 파놀(Marcel Pagnol)의 영화가 전혀 소개되지 않은 것도 또 하나의 특색이다.

지금까지 1930년대 국내 개봉된 영화의 면면을 간략히 정리해보았다. 이로써 확인할 수 있는 점은 국내 개봉작은 관객 호응이 확인된 일부 감독의 작품에 편중되어 있고 현재 영화사적으로 기준으로 볼 때 호평 받고 있는 감독들이 차지하는 비중이 작다는 점이다. 그리고 정치적 이어나 통제 정책으로 인한 관람의 제한 현상이 보인다는 점 또한 지적할 수 있다. 그리고 양적으로 볼 때 프랑스영화는 조선영화와 비슷한 수준인 것을 알 수 있다. 연간 서너 편 정도가 개봉되어 선보인 수준이다.

3. 식민지 조선에서 프랑스영화의 의의

3.1. 조선영화의 모델

1930년대 프랑스영화는 식민지 조선 영화계에 중요한 시사점을 제공하였다. 그 이유는 프랑스영화계가 결코 할리우드영화와 같은 규모의 제작 환경을 가지지 않으면서도 우수한 영화들을 제공하고 있다는 사실에 있다. 1920년대에 시작된 조선영화 제작은 1930년대 중반까지만 하더라도 체계적이고 규모 있는 제작 시스템을 갖추지 못하고 있다. 1930년대 중반 외국영화 통제와 더불어 조선영화 제작에 새로운 기회가 찾아왔지만 종래의 분산적이고 일회적인 투기적 제작 시스템으로는 만족스러운

성과를 거두기 힘들었다. 그래서 조선 영화계에서는 활로를 찾기 위해 일정 규모 이상의 제작 시스템을 갖추자는 담론, 조선영화에 개성을 부여하자는 로컬 칼라(local color) 담론 등이 활발하게 논의되기도 하였다. 이런 상황에서 식민지 조선의 영화계 인사들에게 프랑스 영화계는 관심의 대상으로 부상하게 된 것이다.

타작²⁹⁾의 죄를 아직도 설비 부족에 돌리는 제작자가 있는가. 불란서의 그 많은 명화도 우리보다 더 참담한 조건 속에 되는 것이 수도룩하다. 신문조차 파리서는 한 인쇄소서 20여 종을 인쇄해 낸다. 노루 꼬리만 한 자본을 가지고 제각금 독립한 스타디오 녹음실 카메라 가질 생각 말고 일체 되라. 제작 기구의 합리화를 하라. 길은 여기 있다. 빛은 여기 빛인다. 삼고(三考)할 일.³⁰⁾

위의 글은 식민지 조선의 영화 제작자들에게 '제작 기구의 합리화'를 주문하고 있다. '제작 기구의 합리화'라는 것은 소규모로 분산되어 불비한 제작 시스템 하에서 열악한 작품들을 양산하지 말고 소규모 제작사들이 통합하여 보다 완벽한 제작 시스템을 구축하자는 것이다. 그러면서도 위의 글에서 필자는 제작 시스템이 결코 우수한 작품의 생산을 보증하는 것이 아니라는 사실을 강조하고 있다. 더 자세한 이야기를 부언하고 있지 않으나 이 글의 필자가 주장한 '제작 기구의 합리화'는 할리우드영화를 모델로 상정한 논의임에 분명하다. 일정 규모 이상이 되지 않으면 제작이 합리적으로 이뤄질 수 없다는 할리우드식 규모의 논리를 배면에 깔고 있기 때문이다. 그러나 프랑스영화가 조선영화와 같은 열악한 제작 시스템을 가지고도 성과를 낼 수 있는 비결에 대해서는 구체적인 언급이 없다.³¹⁾ 당대의 영화계 인사들은 조선영화의 문제점으로 설비나 기술의

29) 잘되지 못한 작품을 의미하는 태작(駄作)의 오기로 보임.

30) 『映畫 展望臺』, 『三千里』, 1938.11.

부족과 더불어 전문적인 시나리오 작가의 부재도 항상 거론했다. 그런데 이는 프랑스영화가 할리우드영화와 비교했을 때도 예술적으로 우위를 확보할 수 있는 이유였다.

또 한 가지의 부류는 세계적 천재 감독만이 할 수 있는 원작 각색 감독을 하는 사람이 있는데 오늘날 세계적 명감독 듀비비에도 살스파크와 같은 명 시나리오 라이터와 손을 잡지 안헛드라면 그는 세계의 실패한 감독 열에 끼었을 것이며³²⁾

1930년대에 호평 받은 프랑스영화들은 대체로 소설을 원작으로 하지 않은, 전문적인 시나리오 작가들의 작품에 기반을 둔 것이었다. 물론 소설 원작의 작품에서도 이들 시나리오 작가들의 각색 작업은 서사적 완성도나 대사의 시적 감흥이라는 측면에서 대단히 유용한 것이었다. 대규모 자본이 투여될 수 있는 환경을 가지지 못했던 프랑스 영화계가 설비나 기술의 불비라는 조건을 돌파할 수 있는 강점을 이야기의 완성도라는 측면에서 찾은 것이다.

주로 장 르느와르(『랑쥬씨의 범죄』(Le Crime de Monsieur Lange, 1936)), 마르셀 카르네(『제니의 집』)와 콤비를 이뤄 활동했던 시인 자크 프레베르(Jacques Prévert), 쥘리앙 뒤비비에(『우리 동료』, 『쉬바리에의 유행아』), 자크 페데(『외인부대』, 『미모사관』, 『여인도』), 장 르느와르(『밤주막』, 『위대한 환상』) 영화의 시나리오나 대사 작업을 했던 샤를 스파크(Charles

31) 1930년대 프랑스영화 제작은 수백 개의 도산 위기에 처한 영세 제작사들에 의해 분산적으로 이루어지고 있었고, 몇 개의 거대 제작사조차 붕괴 위기에 직면해 있었다. 제작 조건은 구식 기구에 의존하고 있었고 프랑스어 영화 시장은 좁아서 제작비를 회수하기 어려웠는데(Colin Crisp (1997), *The Classic French Cinema*, Bloomington: Indiana Univ Press, p. 34 참고), 이런 양상은 식민지 조선 영화계와 매우 흡사했다.

32) 徐光霽, 『文藝作品과 映畫 反오리지널 시나리오 問題 (二)』, 『東亞日報』, 1938.10.30.

Spaak)는 그 대표적인 인물들이다. 특히 샤를 스파크가 시나리오 작업에 참여한 다수의 작품들이 비평적인 성공을 거두면서 전문적인 시나리오 작가의 존재는 한층 부각되었다.³³⁾

서광제가 위의 글에서 강조하고 있듯이 영화는 결코 감독 혼자만의 산물이 아니라 시나리오 작가와의 공동 결과물이라는 점이 프랑스영화를 통해서 뚜렷이 드러난 것이다. 그러나 서광제를 비롯한 많은 사람들이 주장했던 전문적인 시나리오 작가의 양성 문제는 해결되지 않았다.

그 당시 조선영화들은 대체로 감독 자신이 직접 시나리오를 쓰는 경우가 많았다. 감독 자신이 일정한 문학적 취향을 가지고 있긴 했으나 그들은 시나리오 작성에 관한 전문적인 교육을 받았던 적이 없었다. 그렇다고 제작 과정에서 문인들로부터 어떤 협력을 받은 경우도 없었다. 그러다 보니 창작 시나리오라 할지라도 대부분의 스토리들은 기존의 서사적 구습을 답습하거나 창의적인 몸짓을 취하더라도 서사적 부실함을 면치 못하곤 했다. 이와는 달리 프랑스영화는 제작 과정에 직간접적으로 문학적 인사들이 관여하는 경우가 많았다. 이처럼 조선영화의 활로를 열어줄 수 있을 것으로 여겨진 시나리오 작가는 일제 말기까지 탁상공론에 그치고 말았다. 다만 조선영화령(1940)에 따라 영화 제작 시스템이 통합되면서 반강제적으로 일부 문인들이 시나리오 작성 과정에 참여한 바 있다. 박영희, 임화, 유치진 등이 그들이다. 그러나 현재 남아 있는 영화들에서 확인하건데 그들의 참여가 그런 류의 영화들에 어떤 적극적인 기여를 했다고 보기는 어려운 것이 사실이다. 전문적인 시나리오 작가의 문제는 해방 후에도 문제가 되었으나 한국전쟁으로 인해 해결을 보지 못하다가 1950년대 후반 한국영화에 유두연, 김지현 같은 전문적인 시나리오 작가

33) 샤를 스파크는 자크 페테의 「외인부대」, 「미모사관」, 「여인도」, 쥘리앙 뒤비비에의 「지평선을 넘어」, 「우리 동료」, 「하루의 끝」(La Fin du jour, 1939) 등, “주로 운명에 반항당하는 인간의 모습, 저항하기 어려운 운명에 대한 인간의 패배를 주제로 한” “페시미즘의 강렬함”을 표현하는 시나리오를 많이 썼다. 中條省平(2003), pp. 86-87
참고

들이 등장함으로써 해결의 기미를 보이기 시작하였다.

3.2. 할리우드영화 공백기의 대체재

1930년대 식민지 조선에서 프랑스영화가 어떤 위상을 가지고 있었는가를 확인하는 일은 쉽지 않다. 영화업계의 영업 실적 서류가 제대로 작성되지도 않았고 관계 당국에 의해 자료가 수합, 정리되지도 않았기 때문이다. 외국영화의 경우 특정 영화를 극장이 얼마에 배급받았는지, 그리고 며칠 동안 상영해 몇 명의 관객이 표를 샀고 얼마의 수입을 올렸는지 등등에 관해서는 알기 어렵다. 개봉관 관객의 입장자수가 통계로 남아있는 것은 1960년대 이후의 일이고, 일제강점기의 경우 관계자가 흘리는 풍문이나 저널리즘 기사 내용을 통해 막연하고 부정확한 자료만 얻을 수 있을 뿐이다.

앞에서도 언급한 것처럼 프랑스영화는 할리우드영화처럼 극장들 사이에 쟁탈전이 벌어질 정도의 흥행성을 가지고 있지 않은 것은 분명하다. 지금 우리가 알고 있는 영화 쟁탈전은 대부분 할리우드영화를 대상으로 한 것이었다. 그렇기 때문에 배급 가격이나 극장 공급 가격은 상대적으로 저렴했을 것이다. 따라서 그에 맞게 흥행 예상치도 설정되었을 터이다. 즉 저렴한 가격에 공급되어 소수의 관객을 대상으로 상영이 이루어졌을 것이라는 점을 추측할 수 있다. 저널리즘에서 관객의 호응을 과장하는 경우가 있더라도 이는 홍보성 멘트에 지나지 않음은 충분히 에누리해서 이해할 수 있다. 그런데 이런 통념을 재고하게 하는 기사가 하나 있어서 주목할 만하다.

시내 약초극장에서 삼월의 히트 프로인 듀비비에 감독인 페페 르 모코는 영화도 우수하였거니와 흥행 성적도 훌륭하여 일주일간 일만 이천 원의 호성적을 내었다 한다.³⁴⁾

위의 기사는 쥘리앙 뒤비비에의 흥행작 『망향』에 관한 기사이다. 이 영화가 개봉된 시점은 1939년 3월로 중일전쟁으로 인해 외국영화에 대한 통제가 한층 강화된 시점이다. 약초영화극장은 1935년 일본인에 의해 순수 영화관으로 설립된 극장으로 명치좌와 함께 남촌 극장가의 대표적인 극장이었다. 1,172석의 객석을 구비한 대형극장으로 조선인이나 일본인이거나를 막론하고 젊은 지식층을 대상으로 한 극장이었다. 애초 도호〔東寶〕계통 개봉관으로 시작했으나, 조선 관객은 일본영화보다 이 극장에서 상영하던 외국영화에 더 큰 매력을 느끼고 있었다.

약초영화극장에서 『망향』이 상영된 1939년 일주일 동안 1만 2천원의 입장 수입을 올렸다는 사실은 놀라운 것이다. 보통 하루 3회 상영을 전제로 하고 입장료를 평균 50전으로 계산했을 때 매회 매진에 가까운 흥행 성적을 보여준 것으로 판단할 수 있다. 물론 평일의 경우 주간보다 저녁에, 평일보다 일요일에 보다 많은 입장객이 들어왔을 것은 분명하다. 그렇게 본다면 주기적으로 영화관을 찾는 보통의 관객이라면 누구나 이 영화를 본 것으로 생각할 수도 있다. 이처럼 1930년대 후반 프랑스영화는 할리우드영화에 못지않은 관객 소구력을 형성하고 있다고 할 수 있다. 물론 이는 쥘리앙 뒤비비에의 『망향』을 정점에 놓은 평가이긴 하나, 할리우드영화의 통제로 생긴 공백이 일정 부분 프랑스영화에의 소구로 이어질 수 있었던 것으로 보인다.

프랑스영화는 더 이상 특정한 고급 관객만을 위한 영화가 아니라 보통의 관객도 선입견 없이 관람할 수 있는 대중적인 영화로 자리 잡았다고 볼 수 있다. 이런 사실을 알 수 있는 또 하나의 기사가 있다. 『조선일보』 1939년 4월 28일자에는 ‘동서 명화 감상회’의 개최를 알리는 기사가 게재되었다.³⁵⁾ 조선일보사 주최로 열린 이 감상회는 대회 개최의 목적이

34) 『히트된 望郷 興行에 1만원』, 『朝鮮日報』, 1939.4.5.

35) 『東西 名畫 鑑賞會. 市内 府民館 大講堂에서. 上映 名畫 『우리 同志』 쥘리앙 뒤비비에 監督, 『熱烈한 結婚 勝負』 新興 作品, 『兒童의 그라프』 朝日新聞社 製作. 主催

명시되어 있지는 않다. 그 당시 개최된 영화 감상회는 대체로 일본영화와 외국영화 1편씩을 중심으로 단편영화를 삽입하여 프로그램을 짜곤 했다. 여기에 등장하는 외국영화는 할리우드영화인 경우가 대부분이었다. 그런데 조선일보사 주최의 이 감상회에서는 특이하게도 『우리 동지』라는 쥘리앙 뒤비비에 영화가 상영되었다. 이는 프랑스영화의 식민지 조선 내에서의 당대 위상을 단적으로 보여주는 것이라고 하겠다.

4. 식민지 조선의 문인 관객과 프랑스영화

4.1. 근대예술의 중심지에 대한 동경

식민지 조선의 문인들에게 프랑스는 동경의 대상이었다. 근대 초기 이 땅의 문인들이 근대문학의 개념을 정립하는 데 있어서 시금석 역할을 했던 것은 불문학이었다. 1910년대 일본을 통해서 수입된 근대문학 개념을 토대로 형성된 한국근대문학은 주로 불문학을 참조하였다. 특히 시 장르에서 두드러졌던 이런 경향은 프랑스의 상징주의 시와 시론을 수용하려는 시도로 구체화되었다. 샤를 보들레르(Charles Pierre Baudelaire), 폴 베를렌(Paul-Marie Verlaine)으로 대표되는 상징주의 시는 전통적 시가 형식에 간혀 있던 한국 시가가 정형화된 율격을 해체하고 개인의 내면을 자유롭게 펼쳐내는 데 큰 기여를 하였다. 물론 상징주의가 시 장르 중심의 논의였던 점을 고려하면 한국근대문학에 있어서 그 영향력이 제한적이었다고 볼 수도 있으나, 상징주의의 수용을 통해서 한국문학이 전근대적인 문학 의식과 기법으로부터 해방될 수 있었다는 점에서 결코 가볍게 볼 수는 없을 것이다. 1910년대에 수용된 상징주의는 비록 일본어 중역을

통한 일부 작품의 제한적인 소개에 기반을 둔 것으로, 수용의 폭이 매우 제한적인 것이었으나 프랑스가 문화예술의 선구자라는 인상만큼은 깊이 각인시킨 것은 사실이다.

한국근대문학 초창기의 상징주의 수용은 이후 시단을 중심으로 지속적으로 논의되는 양상을 보인다. 그러나 소설이나 희곡과 같은 여타 장르의 수용은 상대적으로 제한적이었다. 문학 전반을 거쳐 불문학의 수용이 본격화된 것은 1920년대 중반 해외문학과의 등장과 더불어서이다. 일본을 중심으로 외국 대학에서 독문학, 불문학, 노문학, 중문학 등 외국문학을 전공한 이들이 등장하면서 비로소 본격적인 의미에서의 외국문학 수용이 이루어졌다. 이들은 일본어 중역으로밖에 소개되지 못하던 외국문학 작품을 해독할 수 있는 실력을 갖추고 있었고 그들의 취향에 맞는 작품들을 번역 소개하기 시작했다. 그리고 해외 문학계의 동향 기사도 수시로 작성함으로써 외국문학에 대한 독자들의 관심을 제고하는 데 중요한 역할을 하였다. 이들 중에 이현구, 이원조 같은 불문학 전공자도 끼어 있었다.

해외문학파로 통칭되는 이들은 연극에도 대체로 관심을 가지고 있었는데 이들을 중심으로 극예술연구회가 결성되어 외국 극작품의 번역 공연을 시도하였다. 이들 중 다수는 일간지 기자로 활동하기도 했는데, 함대훈, 서항석, 이현구, 정내동 등이 대표적인 인물이다. 이를 배경으로 외국문학 소개를 지속적으로 시도하고 외국문학이나 극예술에 대한 대중적 관심을 환기하는 지속적인 작업을 벌였다. 더 나아가 이들은 영화 관련 기사나 평문도 담당함으로써 일간지 연예면 구성에 핵심적인 역할을 하였다. 해외문학파는 이처럼 문학, 연극, 영화 등 문화예술 전반에 걸친 해박한 식견을 바탕으로 왕성한 활동을 펼쳐나갔다. 특정한 영역에 국한되지 않은 이들의 전방위적인 관심과 활동은 문학이나 연극과 같은 오래된 장르와 영화와 같은 최신의 장르에 대한 대중의 관심이 융합될 수 있는 하나의 모델이 되었다. 이들은 평소에는 창작이나 평론을 하면서 때

때로 연극 무대에 올라 연기를 하기도 했으며 영화 관련 일에 관여하기도 하였다.³⁶⁾

서항석이나 이현구 등이 대표적인 인물로 거론될 수 있을 것이다. 서항석이 주로 연극과 영화에 걸쳐 있었다면 이보다 더 폭넓은 활동을 보여준 사람은 이현구이다. 그는 문학, 연극, 영화 등 거의 모든 방면에 관여한 바 있다. 해외문학과 전반이 연극의 연장선상에서 영화에 관심을 가지고 있었는데 이현구만큼 영화에 관심을 표명하고 탐구한 경우는 없을 것이다. 그는 1930년대 일간지 기자 활동을 하면서 주로 프랑스문학과 프랑스영화에 대한 수많은 글을 발표한 바 있다. 귀스타브 플로베르(Gustave Flaubert)나 에밀 졸라(Émile Zola) 류의 사실주의나 자연주의 소설가보다는 앙드레 지드(Andre Gide)와 같은 현대적인 소설가에 관한 글을 많이 발표하면서 문학에서의 지성을 강조하고 있다. 그가 말하는 지성이 카프(KAPF) 류의 사회주의 이념에 대한 비판으로서의 지성이라는 사실은 그가 사회주의 문학에 맞서 문학의 개인성, 내면성을 옹호하고 있음을 말해주는 것이다.

카프가 일제의 탄압으로 기능을 상실해감에 따라 문단은 기존의 사회주의 대 민족주의의 대결이라는 기존의 구도가 자연스럽게 해체되면서 '전형기'가 찾아오는데, 이런 상황에서 행동주의, 지성론, 모랄론 등 프랑스 문단의 새로운 모색은 필연적으로 식민지 조선 문단의 참조 대상으로 부상할 수밖에 없었다. 이런 사정으로 인해 1930년대 중반 이후 프랑스 문학에 대한 세간의 관심은 부상하게 된다. 이 과정에 이현구, 이원조 등 불문학 전공 비평가 겸 기자들의 역할은 증대되었다. 프랑스영화가 자국을 제외하고 유독 일본을 비롯한 식민지 조선에서 호평을 받을 수 있었던 데는 이러한 사정이 깔려 있다.

36) 해외문학과파의 활동 양상에 대한 서술은 이승희(2007), 『극예술연구회의 성립: 해외문학과파의 욕망과 문화정치』, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, pp. 26-35 참고

4.2. 프랑스영화에 나타나는 지성과 ‘고민’

프랑스영화가 식민지 조선에서 어떤 반응을 가져왔는가를 파악하는 가장 쉬운 방법은 당대의 저널리즘에 수록된 감상이나 비평을 확인하는 것이다. 그러나 프랑스영화에 관해서 작성된 글은 그렇게 많지 않다. 르네 클레르가 비평적으로나 흥행적으로 성공한 것으로 보이는 1930년대 초반에도 그의 영화에 대하여 비평을 시도한 흔적은 발견하기 어렵다. 개봉에 앞서서 감독과 줄거리에 대한 간략한 소개가 전부라고 할 수 있다. 그리고 1930년대 내내 흥행적으로 가장 왕성한 실력을 자랑했던 쥘리앙 뒤비비에의 영화에 있어서도 사정은 마찬가지이다. 1930년대 후반의 대표작인 『무도회의 수첩』³⁷⁾과 『망향』에 관한 비평이 그나마 몇 편 있을 뿐이다. 이에 반해 자크 페데 영화의 경우 몇 편에 지나지 않는 작품이지만 여타 감독에 비해 비평적 주목을 끌고 있었다는 점은 매우 인상적이다.³⁸⁾

따라서 프랑스영화에 대한 반응이나 관객성(spectatorship)을 확인하는데 있어서 영화 감상이나 비평의 활용이라는 통상의 조건은 상당히 미비한 셈이다. 따라서 영화 감상이나 비평은 다른 자료들과 함께 부수적으로만 활용할 수 있다. 앞에서 검토한 것처럼 특정한 수치, 특정한 관행 등이 그러한 자료라고 할 수 있다. 이와 더불어서 문인들이 관여한 설문

37) 『무도회의 수첩』은 1937년 베니스영화제에서 장 르느와르의 『위대한 환상』을 제치고 최우수외국영화상에 해당하는 무솔리니상을 수상하였다.(Yves Desrichard (2001), *Julien Duvivier*, Paris; Bifi/Durante Editeur, p. 49.) 이 소식이 국내로 전해지면서 이 영화는 세간의 주목을 받았다.

38) 1930년대 식민지 조선에서의 명성과는 달리 오늘날의 프랑스 영화사에서 자크 페데는 그다지 평가받는 감독은 아니다. 몇 권의 프랑스 영화사 관련 서적에서 그는 여타의 감독들에 비해 적은 분량을 할애 받고 있을 뿐이다. 르네 클레르는 1970년에 쓴 어느 글에서 자크 페데가 작품들의 가치에 비해 저평가되고 있음에 대해 아쉬움을 표한 바 있다. René Clair (1970), *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Paris: Gallimard, p. 210 참고.

자료나 문학 작품도 유용한 자료 역할을 할 수 있다.

식민지 조선에서 프랑스영화를 남달리 애호한 관객 중에는 문인들이 적지 않았다. 근대 이후 예술의 본향처럼 생각해 온 프랑스에 대한 기본적인 친연성에 더불어 문학의 지위를 위협하는 대중적 오락으로서의 영화에 문학성, 예술성을 붙여넣고 있는 프랑스영화의 특성 등이 이들의 관심을 자극한 것으로 볼 수 있다. 이들 문인은 기회가 생길 때마다 자신의 애호 영화 목록에 프랑스영화를 올리곤 했다. 『여성』, 『조광』, 『삼천리』 등 대중잡지들은 1930년대 후반 문인, 예술가들을 대상으로 영화 설문 조사를 실시하였다. 이 잡지들은 주로 인상 깊게 본 영화가 무엇인가를 묻는 설문을 실시했는데, 문인들의 애호 목록을 보면 대체로 할리우드영화보다 유럽영화 취향이 강하다는 사실을 확인할 수 있다. 대표적으로 『삼천리』 1938년 8월호의 설문에 답한 백철과 박태원의 경우를 살펴 보도록 하자. 국산영화,³⁹⁾ 외국영화로 구분하여 실시한 설문에 대하여 외국영화 부문에 대해서 이 두 사람은 아래와 같이 답하고 있다.

㉠ 외국 영화로는 차플링의 작품, 루네 크레엘의 작품, 듀비비에의 「홍발」, 위리 폴스트의 「모리나가의 실종」, 루빗취의 작품 수 삼, 킹 비더의 「맥추」, 페이테의 「미모사관」, 「여인도」, 스탠버그의 작품 수 삼, 캐푸라의 「어느 밤에 이어난 일」. 전부가 제일류 작품은 아니나 인상에 남아 있다는 뜻으로 생각나는 것을 적었습니다.

㉡ 서양화에 대해서는 비교적 깊은 인상을 받은 작품이 많습니다. 기억나는 대로 적어보면 「여인도」, 「금남의 가」, 「가행복」, 「우리들의 동료」, 「목격자」 등 그밖에 상계(上掲) 작품과는 성질이 약간 달너집니다만은 「악성 베토벤」, 「렘브랜트」 등입니다. 그러나 여기서 나는 오직 「가행복」 하나만을 빼서 약간의 감상을 말할까 합니다. 그것은 무슨 「가행복」이 상계 작품 중 가장 우수한 것이라는

39) 여기서 말하는 국산영화는 조선영화와 일본영화를 합친 개념이다.

때문도 아니요, 또한 큰 명작이라는 의미도 아닙니다만 근래의 불란서 영화와 같이 현대에 고민하는 지식인의 양심에 성실성을 가지려는 경향이 주라고 하면 이 작품은 확실히 그 경향을 대표한 작품의 하나이요 또 그만큼 우리들의 가슴에 공명을 기대해도 좋은 작품이 었기 때문입니다.⁴⁰⁾

㉠은 「천변풍경」, 「소설가 구보씨의 일일」의 작가 박태원의 답변이다. 그 내용으로 보건대 그의 영화 취향은 매우 다양해서 특정한 국적의 영화에 편중되어 있지 않다. 할리우드영화, 독일영화, 프랑스영화가 망라되어 있는데, 프랑스영화의 경우 특정 작품을 지목하지 않은 채 르네 클레르 영화를 꼽았고, 자크 페테 영화로는 「미모사관」, 「여인도」 두 작품, 쥘리앙 뒤비비에 영화로는 「홍발」 한 편을 꼽고 있다. 박태원은 이미 「천변풍경」에서 카메라 아이(camera eye) 기법을 활용할 정도로 당대 문인들 중에는 가장 영화에 관심이 많은 편에 속했다. 그는 영화를 취미나 오락의 대상으로 남겨두지 않고 창작과 연관시키려고 노력했던 사람이다. 위의 설문에서 그가 전폭적으로 신뢰를 보낸 르네 클레르의 경우 그의 영화에서 아이디어를 얻은 '시네마 콩트' 「최후의 억만장자」를 창작하기도 하였다. 그가 따로 영화평을 쓴 적은 없으나 그가 본 영화는 작품 속에서 활용되기도 하였다.⁴¹⁾

40) 「文士가 말하는 名 映畵」, 『三千里』, 1938.8.

41) 「김강사와 「교수」의 유진오 역시 장편소설 『화상보』에서 「망향」을 언급하고 있다. 경야 때문에 고민하는 주인공 시영을 위로하기 위해 영옥이 「망향」을 구경하러 가자고 제안하는 장면이 바로 그것이다.

“그리자 문득 영옥에게는 벽에 붙은 페페 르 모코의 커다란 포스터가 눈에 띈었다. 오 페페 르 모코. 참 오늘부터 그저 허는군 그래. 그 소리에 보순도 눈을 빛내고 벽을 치어다보며 이것도 또 뒤비비에 작품이지? 오늘부터던가?”

응. 뒤비비에 참 조지. 요전 무도회의 수첩두 봐. 지금부터 우리 그거나 가볼까.”

「華想譜 (47)」, 『東亞日報』, 1940.1.25.

㉠은 문학평론가 백철의 설문 내용이다. 박태원과 겹치는 영화는 자크 페테의 「여인도」 한 편뿐이다. 특별히 선호하는 감독이 있는 것으로 보이지도 않는다. 이 설문 내용에서 중요한 것은 “근래의 불란서 영화와 같이 현대에 고민하는 지식인의 양심에 성실성을 가지려는 경향이 주”라는 언급이다. 그는 특히 「가행복」이라는 영화를 그런 경향의 대표작이라고 보고 있다. 그의 이와 같은 언급은 프랑스영화에 대한 언급에서 ‘지식인’, ‘고민’ 혹은 ‘지성’과 같은 범주 하에서 의미화가 시도되고 있다는 점이다. 「가행복」이 어떤 작품인지 알 수 없어서 분석은 불가능하지만, 여타 다른 작품들에 대해서도 이런 식의 범주화, 의미화가 시도되고 있다는 점은 특징적이다. 그런데 우리의 통상적인 추측과는 달리 당대의 프랑스영화들이 실제로 지식인 주인공을 내세우고 있는 경우는 그다지 많지 않다는 데 이런 범주화의 특이성이 있다. 잘 알려진 「망향」이 당대 어떻게 의미화되고 있는지를 박태원의 소설을 통해서 살펴보고자 하자.

현우는 「망향」처럼 그렇게 심각한 충동을 받은 영화는 보지 못했었다. 야성적인 주인공 페페 르 모코가 마음에 들었고 의리, 광기, 초조, 연애 모든 것이 솔직해서 조왔다. 더구나 페페가 카스바 밖에만 나오면 독안에 든 쥐로 될 것을 번연히 알면서도 의리를 지키고 사랑을 찾아서 두 번이나 대담하게 나오는 장면은 소리를 치고 싶도록 감흥에 취했었다. 카스바의 생활에 실증을 느끼고 속박을 느낀 남저지 그 현실을 딱 차 버리고 나오는 페페의 정열과 대담성이 몹시 부러웠다. 그렇게 못 나가는 자기의 연약하고 소극적인 것이 미워질수록 페페의 정열은 더욱 그리웠다.

(페페처럼 왜 담담하지 못하는가. 왜 그런 정열을 가지지 못하는가)⁴²⁾

42) 朴泰遠, 「探求의 一日」, 『東亞日報』, 1940.4.20.

위는 박태원의 작품 중 통속적 성격이 강한 『탐구의 일일』이라는 작품의 일부분이다. 교사인 주인공 현우는 사랑 때문에 고민하고 있다. 연애에 소극적인 성격에 괴로워하는 그는 『망향』을 보고 '심각한 충동'을 받았다고 고백하고 있다. 그는 영화 속의 주인공 페페 르 모코와 자신을 비교하고 있는데, 카스바라는 안전망을 버리고 체포의 위협을 무릅쓰면서까지 사랑을 희구하는 페페의 모습을 보면서 '소리를 치고 싶도록 감흥'에 취했다고 말하고 있다. 그는 페페의 '정열'과 '대담성'을 자신의 '연약하고 소극적인' 태도와 비교하고 있다. 박태원의 소설 속 주인공은 교사이므로 지식인이라고 할 수 있다. 그러나 그의 고민은 지식인과 연관되는 사회나 이념과 같은 거창한 것에 대한 것이 아니라 연애라는 사적인 것에 한정되어 있다. 그럼에도 불구하고 성격적인 한계 때문에 괴로움을 느끼는 데 그의 한계가 있다.

이로써 백철이 말한 프랑수아영화와 연관된 고민의 정체는 어느 정도 밝혀진 것으로 보인다. 1930년대 후반 식민지 문인들이 주로 운위했던 자크 페데, 쥘리앙 뒤비비에 영화 속의 지식인적 고민이나 양심은 돈이나 애정과 결부된 일상생활에서의 갈등을, 특히 그중에서도 애정과 관련된 갈등인 경우가 많았다. 많은 문인들이 그토록 자크 페데의 『미모사관』을 운위했던 이유는 무엇일까. 이 영화는 여관이라는 폐쇄적인 공간을 주배경으로 한 연극에 가까운 구조를 가지고 있다.⁴³⁾ 한 여인의 양자를 상대로 한 치정을 다룬 이 영화는 당대의 한 익명의 비평가가 지적한 것처럼 "감상적 속계의 멜로드라마 세계"⁴⁴⁾에 지나지 않는다. 비상식적이고 통속적인 내용에도 불구하고 이 영화에서 그려지는 여주인공 루이즈 노블레(Louise Noblet)⁴⁵⁾의 심리는 문학 작품이 추구하는 심리적 깊이를 확

43) Jean A. Gili (2002), "Pension Mimosas, ou l'absence de hasard dans le jeu des passions", 1895 N° Hors-série Octobre 1998 : Jacques Feyder, (ed. by Jean A. Gili et Michel Marie), Grenoble : FCAFF, p. 165.

44) 『페데 映畫의 性格 續』, 『東亞日報』, 1940.5.19.

보하고 있었다. 이것이야말로 1930년대 후반 식민지 조선의 지식인들이 폐쇄된 내면세계와 그대로 조용하는 것이라고 할 수 있다.

이는 중일전쟁(1937) 이후 행동적으로 또 사상적으로 운위의 폭이 좁아진 식민지 지식인들의 한계적 상황과도 무관하지 않을 것이다. 「망향」이 그토록 선풍을 일으킬 수 있었던 것은 식민지적 질곡으로 고통 받는 관객들에게 폐쇄의 행위가 “자유와 해방에 대한 이 절절한 향수”⁴⁶⁾를 자극했기 때문이다.

이처럼 프랑스영화는 ‘지식인적 고민’이라는 외피를 두르고 있지만 실제로는 할리우드영화와 소재 면에서는 크게 차이를 보이지 않는다. 다만 일상의 고독을 넘어 부정형의 이상 세계를 동경하는 인물들의 패배로 자주 귀결되는 “페시미즘”⁴⁷⁾은 프랑스영화의 한 특징이었다. 쥘리앙 뒤비비에가 종종 그려낸 이런 인물들이 마르셀 카르네 작품들이 대표하는 시적 리얼리즘의 표상인 것이다. 그리고 어느 무명 필자가 페데 영화를 두고 한 말을 빌어 표현하자면, 프랑스영화는 “인간의 심리 중에 삼투하려는 노력의 표현”, “범용한 인간을 가차(假借)하여 범용치 안흔 심리, 이상한 감정을 부용(浮湧)시키는 실험”⁴⁸⁾이라는 점에서 “속계의 멜로드라마 세계”⁴⁹⁾에서 한 치도 벗어나지 않는다. 그러나 이런 모습이야말로 1930

45) 이 영화에서 주인공 루이즈 노블레를 연기한 배우 프랑수아즈 로제(Francoise Rosay)는 자크 페데의 부인으로 「미모사관」 외에 「외인부대」, 「여인도」 등 자크 페데의 유성영화 대표작에서 주인공을 맡았다. 자크 페데 영화가 페미니즘적 경향의 멜로 드라마로서 성공하는 데 있어서 그녀는 핵심적인 역할을 한 것으로 평가받는다. 빅토르 바쉬(Victor Bachy)는 여러 작품 중에서도 「미모사관」에 그녀의 재능이 가장 잘 발휘된 것으로 평가한 바 있다. Victor Bachy (1966), *Jacques Feyder: supplément à Avant-Scène du Cinéma*, Louvain: Librairie universitaire, p. 422.

46) 李軒求, 「映畫의 佛蘭西의 性格」, 『人文評論』, 1939.11.

47) 李軒求, 「映畫의 佛蘭西의 性格」, 『人文評論』, 1939.11. 이헌구는 이 글에서 1차 세계대전 이후 불문학의 특징을 페시미즘으로 규정하고, 이런 특징이 쥘리앙 뒤비비에로 대표되는 프랑스영화에도 드러난다고 보고 있다.

48) 「페데 映畫의 性格 續」, 『東亞日報』, 1940.5.12.

년대 후반 식민지 조선 문인들의 내면과 맞닿아 있었다고 할 수 있을 것이다.

5. 결론

이 글은 1930년대 식민지 조선에서 프랑스영화가 어떻게 수용되었으며 어떻게 의미화되고 있는가를 추적하고 있다. 외국영화의 관객성에 대한 연구들이 최근 상당히 진전되고 있지만 대부분 할리우드영화를 대상으로 한 것이고, 독일영화를 대상으로 한 것이 부수적으로 존재할 뿐이다. 이에 반해 1930년대 외국영화 관람의 중요한 부분을 차지하고 있는 프랑스영화에 대한 연구 차원의 정리나 논의는 전무한 편이다. 이처럼 연구가 부진한 것은 연구 가치의 결핍보다는 논의의 기초 자료 확보의 어려움에서 기인한 것으로 보인다. 관련 영화의 경우 국내 시판된 것은 일부이고 대부분이 외국에서 시판되어 있고 영어자막조차 포함되지 않은 경우가 많다. 그러나 신문이나 잡지의 기사처럼 통상 이런 연구에 자주 활용되는 당대 문헌 자료 역시 할리우드영화에 비해 절대적으로 부족한 형편이다. 따라서 이와 같은 어려움을 극복하고 연구를 진척시키기는 무척 어려워 보인다. 이 글에서는 연구 조건의 어려움보다는 연구 가치에 착목하여 다소 무리한 점이 없지 않으나 기초적인 정리 차원의 논의라도 시도하는 것이 필요하다는 판단에 따라 프랑스영화의 수용 양상을 기초적 차원에서 정리하는 작업을 시도하였다.

본론에서는 프랑스영화가 수용되는 데 있어 개재되는 역사적 조건, 배경 과정, 그리고 실제 상영작품의 면면들을 살폈다. 그리고 이런 논의를 바탕으로 이런 영화들이 당대 관객에게 어떻게 수용되었는가에 대한 논

49) 「페데 映畫의 性格 續」, 『東亞日報』, 1940.5.19.

의를 시도하였다. 문헌 자료의 부족을 보완하기 위해서 수치, 관행, 설문, 문학 작품 등을 논의에 부분적으로 활용하였으며, 논의는 당대 주목 받은 몇몇 감독들의 일부 작품으로 한정하였다.

상영 목록은 여러 가지 이유로 앞으로 보완의 여지가 많이 있고 논의의 대상도 폭넓지 못하고 관점도 영성한 면이 있다. 그러나 향후 이 방면의 논의의 초석을 놓는다는 차원에서 이 글은 그 나름의 의의를 찾을 수 있을 것이다.

참고문헌

【자 료】

- 「劇映畫 르네 크레르의 第四回 作品 巴里祭 全篇 三十一日부터 六日間 中央館」,
『每日申報』, 1933.5.27.
- 「今春 問題映畫: 佛蘭西 토비스映畫 미모자館: 映畫 解説」, 『朝光』, 1936.3.
- 「東西 名畫 鑑賞會. 市內 府民館 大講堂에서. 上映名畫 「우리 同志」 줄리앙 듀
비비에 監督, 「熱烈한 結婚 勝負」 新興 作品, 「兒童의 그라프」 朝日新
聞社 製作. 主催 朝鮮日報社 事業部」, 『朝鮮日報』, 1939.4.28.
- 「루나르 原作 紅髮 듀비비에 監督」, 『東亞日報』, 1934.9.28.
- 「文士가 말하는 名 映畫」, 『三千里』, 1938.8.
- 「佛國 映畫界의 3名物. 眞摯한 드라마티스트. 미모자館 監督 페데군」, 『朝鮮日
報』, 1936.2.29.
- 「純白한 處女地」, 『中央』, 1936.4.
- 「쉬바리에의 流行兒」, 『東亞日報』, 1937.8.19.
- 「新 映畫 舞蹈會의 手帖」, 『東亞日報』, 1938.11.1.
- 「新映畫 골고다의 언덕」, 『每日申報』, 1936.11.14.
- 「新映畫 뻬데라 監督 듀비비에 主演 아나 베라 佛 S.N.C 作」, 『每日申報』,
1936.11.5.
- 「新映畫 紹介 우리들의 동무 佛 아리스 作品」, 『每日申報』, 1937.6.15.
- 「映畫 紹介欄 外人部隊 三映社 提供」, 『每日申報』, 1936.4.15.
- 「映畫 展望臺」, 『三千里』, 1938.11.
- 「奧國 뷔이다필림회사의 特작품 「面影」을 高麗映畫製作所에서 수입. 줄 로멘
원작 작 페데 감독 알푸렛트 마두새두 주연」, 『朝鮮日報』, 1927.8.17.
- 「우리들의 同僚」, 『東亞日報』, 1937.6.17.
- 「페데 映畫의 性格 續」, 『東亞日報』, 1940.5.12.; 5.19.
- 「華想譜(47)」, 『東亞日報』, 1940.1.25.
- 朴泰遠, 「探求의 一日」, 『東亞日報』, 1940.4.20.
- 徐光霽, 「文藝作品과 映畫 反오리지널 씨나리오 問題 (二)」, 『東亞日報』,
1938.10.30.

- 徐光霽, 「朝鮮映畫界의 一年 映畫의 리알리즘 下」, 『東亞日報』, 1935.12.24.
延傳 鄭和民, 「작크 페데의 갑옷 업는 騎士」, 『每日申報』, 1938.3.20.
李慶孫, 「갈덴의 試寫를 보고」, 『東亞日報』, 1928.3.14.
李軒求, 「映畫의 佛蘭西的 性格」, 『人文評論』, 1939.11.
『히트된 望郷 興行에 1만원』, 『朝鮮日報』, 1939.4.5.

【논 저】

- 구인모(2013), 「근대기 한국의 대중서사 기호(嗜好)와 향유방식의 한 단면: 영화 <명금(The Broken Coin)>(1915)을 중심으로」, 『정신문화연구』 36(3), 한국학중앙연구원.
- 김금동(2011), 「일제강점기 한국에서의 초기 독일영화 수용양상 - 1910년대를 중심으로」, 『독일문학』 117, 한국독어독문학회.
- 김승구(2010), 「식민지 시대 독일영화의 수용 양상 연구-1920년대 영화들을 중심으로-」, 『인문논총』 64, 서울대학교 인문학연구원.
- 김외곤(2007), 「김남천의 프랑스 시적 리얼리즘 영화 수용 연구: 「페페 르 모코」와 「이리」의 관련성을 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 11(3), 한국문학이론과 비평학회.
- 박선영(2013), 「잡후린(雜俎麟)과 애활가(愛活家): 조선극장가의 찰리 채플린 수용과 그 의미: 1920-30년대 경성 조선인 극장을 중심으로」, 『대중서사연구』 30, 대중서사학회.
- 유선영(2013), 「식민지의 할리우드 멜로드라마, <東道>의 전복적 전유와 징후적 영화경험」, 『미디어, 젠더&문화』 26, 한국여성커뮤니케이션학회.
- 이승희(2007), 「극예술연구회의 성립: 해외문화과의 욕망과 문화정치」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회.
- 岡田眞吉(1943), 『映畫と國家』, 東京: 生活社.
- 佐藤忠男(2004), 『キネマと砲聲』, 東京: 岩波書店.
- 中條省平(2003), 『フランス映畫史の誘惑』, 東京: 集英社.

Bachy, Victor (1966), *Jacques Feyder: supplement a Avant-Scene du Cinema*, Louvain:

Librairie universitaire.

Barrot, Olivier (1985), *René Clair Ou Le Temps Mesuré*, Paris: 5Continents, 1985.

Clair, René (1970), *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Paris: Gallimard.

Crisp, Colin (1997), *The Classic French Cinema*, Bloomington: Indiana Univ Press.

Desrichard, Yves (2001), *Julien Duvivier*, Paris: BIFI/Durante Editeur.

Ford, Charles (1973), *Jacques Feyder*, Paris: Seghers.

Gili, Jean A (2002), "Pension Mimosas, ou l'absence de hasard dans le jeu des passions", *1895 N° Hors-série Octobre 1998 : Jacques Feyder*, (ed. by Jean A. Gili et Michel Marie), Grenoble : FCAFF.

Williams, Alan Larson (1992), *Republic of Images : A History of French Filmmaking*, Cambridge: Harvard Univ Press.

원고 접수일: 2014년 3월 5일

심사 완료일: 2014년 4월 7일

게재 확정일: 2014년 4월 30일

ABSTRACT

The Influence of French Film in Colonial Joseon
in the Late 1930s

Kim, Seung Goo*

This article investigates the influence of French film in Colonial Joseon in the late 1930s. It is well known that in Colonial Joseon, foreign movies played an important part in the formation of modern culture. Recent studies focusing on Hollywood films have been based on such thinking. However, previous articles on foreign films have not dealt with French films in depth. Some French films had a popular viewership in the 1930s but generally it was the highbrows that were the main consumers of French films. Among these consumers were many literary intellectuals who had a deep interest in movies that had been made in France, the country of culture and art. This influence was reflected in the works that they created.

Firstly, in this article, I examine the factors that were involved in the adoption of French films in Korea. Then I investigate what French movies were actually offered to the audience, based on documentary data. Finally, I examine how literary intellectuals were influenced by these movies, and

* Department of Korean Language and Literature, Sejong University

how those influences were associated with their creative activities.

The basic data considered in this discussion are fairly insufficient, and previous studies on this topic are limited. Because of this, the current article was not able to go beyond basic data tabulation. However, it is hoped that this paper may act as a starting point for studies that may follow in the future.